

Philosophie zu späteren Autoren“. Platon und Aristoteles waren ihm aus der Philologie bekannt und auch Gegenstand einiger seiner philologischen Vorlesungen, aber besonders Letzteren kannte er nur lückenhaft. Mit den Vorsokratikern befaßte er sich zu Anfang der 1870er intensiv, vor allem auf Heraklit kam er noch später zurück. Aus Schule und Studium



Schafe am Matterhorn haben/brauchen keine „guglggn“ (Kuhglocken)

kannte er die Schriften von Homer, Hesiod und Thukydides. Für die „Ethica“ Spinozas, die Nietzsche zeitweise anregte, war Fischers Werk die Hauptquelle. Kant war ihm ebenfalls durch Fischer (- und Schopenhauer, s.u.) bekannt, im Original las er womöglich nur die „Kritik der Urteilskraft“. Zum deutschen Idealismus um Hegel übernahm er für einige Zeit die scharfe Kritik Schopenhauers, später ignorierte er die Richtung; um eigene Lektüre bemühte er sich offenbar nicht. Bemerkenswert ist, daß sich zu Karl Marx in Nietzsches Werk keine Spur finden läßt, obwohl er mit den Junghegelianern vertraut war und sich verschiedentlich über den politischen Sozialismus äußerte. Weitere von Nietzsche rezipierte Quellen waren die französischen Moralisten wie LaRoche foucauld, Montaigne, Vauvenargues, Chamfort, Voltaire und Stendhal. Die Lektüre Pascals vermittelte ihm einige neue Einsichten zum Christentum. Hin und wieder setzte sich Nietzsche polemisch mit den seinerzeit populären Philosophien Eugen Dührings, Eduard von Hartmanns und Herbert Spencers auseinander. Vor allem von Letzterem und den deutschen Vertretern der Evolutionstheorie um Ernst Haeckel zog er sein Wissen um die Lehren Charles Darwins. Vereinzelt ist in der Nietzsche-Forschung darauf hingewiesen worden, daß Nietzsches Kritik an anderen Philosophien und Lehren auf Mißverständnissen beruhe, eben weil er sie nur durch entstellende Sekundärliteratur kannte. Dies betrifft insbesondere Nietzsches Aussagen zu Kant und der Evolutionslehre. Auch dieses Thema ist aber umstritten. - Erst nach Beginn seiner geistigen Umnachtung begannen sich Nietzsches Zeitgenossen für den bis dahin praktisch unbekanntem Denker zu interessieren. Als erster Entdecker Nietzsches gilt Georg Brandes, der im Frühjahr 1888 an der Universität Kopenhagen eine Vortragsreihe über ihn hielt und noch bis zu Nietzsches Zusammenbruch in brieflichem Kontakt mit ihm blieb. Nietzsches fulminanter Stil wirkte dann, etwa gleichlaufend mit der Jugendbewegung, weit in die deutsche Intelligenz hinein. Die nach dem geistigen Zusammenbruch rasch anwachsende Rezeption wurde bald durch Elisabeth Förster-Nietzsche und das von ihr 1894 in Naumburg gegründete (- ab 1897 in Weimar/Th. befindliche -) Nietzsche-Archiv bestimmt. Nietzsches Schwester hing nationalistischen, rassistischen und völkischen Ideen an, die ihr Bruder stets abgelehnt hatte. Sie verfügte über die Gesamtausgabe, schrieb eine „offizielle“ Biographie mit einer Deutung des Werks in

ihrem Sinne und gab das angebliche „Hauptwerk“ „Der Wille zur Macht“ (- man denke an die Nietzsche-Rezeption im Nationalsozialismus... -) sowie Nietzsches Briefwechsel heraus. Insbesondere in Letzterem konnten später Fälschungen, Auslassungen und Hinzufügungen



die letzten Strahlen der Sonne am Matterhorn...

durch Elisabeth Förster-Nietzsche nachgewiesen werden. Im Umkreis dieser ersten Nietzsche-Rezeption sind etwa Harry Graf Keßler, Rudolf Steiner und Julius Langbehn zu finden. Sie und Förster-Nietzsche lasen aus Nietzsches Werk vor allem einen kulturpessimistischen Ansatz. Von Elisabeth Förster-Nietzsche und ihrem Nietzsche-Archiv darin bestärkt, legten völkische Kreise das Werk des Philosophen im deutschnationalen, teilweise sogar antisemitischen Sinne aus, obwohl Nietzsche in seiner Auseinandersetzung mit Richard



das Matterhorn in seinem eigenen Schatten

Wagner seinen gegenteiligen Standpunkt in dieser Frage unmißverständlich dokumentiert hatte. Redensartlich hatte im Ersten Weltkrieg „jeder deutsche Soldat den „Zarathustra“ im Tornister“ (- wobei man in der Sache die Abiturienten mit dem ganzen Feldheer in eins setzte...). Gegenteilige Interpretationen, etwa ein 1894 erschienenes Buch Lou Andreas-Salomés, wurden vom Archiv und Elisabeth Förster-Nietzsche öffentlich heftig attackiert.

Franz Overbeck weigerte sich, mit dem Archiv zusammenzuarbeiten, und zog so ebenfalls Schmähungen der Förster-Nietzsche auf sich; sein Schüler und Nachlaßherausgeber Carl-Albrecht Bernoulli, der für das Archiv unangenehme Schriftstücke publizierte, wurde von ihr



Wintersport am Matterhorn

mehrfach verklagt. Overbecks und Bernoullis „Basler Interpretation“ wird heute allgemein als treffender als die „Weimarer Interpretation“ angesehen. Ehemalige Mitarbeiter des Archivs berichteten schon vor dem Ersten Weltkrieg von den fragwürdigen Editionsmethoden der Förster-Nietzsche. Erneute Kritik daran findet sich in den 1920ern beispielsweise bei Kurt Tucholsky, auf wissenschaftlicher Basis dann bei Erich Podach. Auch bei einer 1933 begonnenen „historisch-kritischen“ Ausgabe waren die Mitarbeiter und regimenahen Berater des Archivs teilweise nicht willens, teilweise nicht fähig, diesen Mangel zu beseitigen. 1942 wurde die Ausgabe kriegsbedingt abgebrochen. Dennoch war die Nietzsche-Rezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts vielfältig. Von der poetischen Sprache in „Also sprach Zarathustra“ waren von Anfang an vor allem Künstler tief beeindruckt; sehr bekannt ist Richard Strauss’ gleichnamige Komposition. Weitere Bewunderer Nietzsches waren Hans Olde, Henry van de Velde und Edvard Munch. Das Nietzschebuch Ernst Bertrams und die Deutung Nietzsches als mystischer Dichter, wie sie besonders vom George-Kreis vertreten wurde, waren zu dieser Zeit zentral und wirkten etwa auf Rainer-Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Heinrich Mann, Thomas Mann, Hermann Hesse, Gottfried Benn, Gabriele D’Annunzio und Georges Bataille. Insbesondere galt Nietzsche als Wegbereiter der Expressionisten. Darüber hinaus wirkten Teile der Philosophie Nietzsches auf viele Geistes- und Sozialwissenschaftler, so zum Beispiel in der Philosophie auf Martin Heidegger, Karl Jaspers, Karl Löwith und Theodor Lessing, in der Soziologie auf Ferdinand Tönnies (- der sich freilich schon 1897 gegen den „Nietzsche-Kultus“ wandte -) und Max Weber, in der Geschichtstheorie auf Oswald Spengler und in der Tiefenpsychologie (Psychoanalyse) auf Sigmund Freud – der sich angeblich das weitere Lesen von Nietzsches Büchern verbot, um die darin enthaltenen Erkenntnisse selbst zu gewinnen, und über Nietzsche sagte, er habe eine größere Selbsterkenntnis gehabt, als je ein Mensch vor oder nach ihm – und Carl-Gustav Jung. Auch die kritische Theorie um Theodor-W. Adorno und Max Horkheimer interpretierte Teile von Nietzsches Werk. Zeitweise wurde diskutiert, ob Nietzsche überhaupt als Philosoph gelten dürfe. Das Nietzsche-Archiv bestand unbedingt darauf, bezog sich dabei natürlich auf

seine eigene, „offizielle“ Auslegung dieser Philosophie. In Literaten- und Künstlerkreisen wurde dagegen der Inhalt von Nietzsches Büchern im Vergleich zu seinem literarischen Stil, insbesondere im „Zarathustra“, vernachlässigt. Die Nachfolger der erwähnten Basler



„Sonnenuntergang“ am Matterhorn: Streicher Fis-Dur (Skrjabins („Prometheus“-Schluß) & Messiaens Lieblingstonart), Posaunen es-Moll, ... - man beachte die Polyfunktionalitäten zwischen Harmonik & Melodik: Tonika mit ausgerechnet Dominanterzton („Leitton“), Dominante mit ausgerechnet Tonikagrundton, uswusf. (höre sehend & sieh hörend!) – wie dichtet Ch. Baudelaire?:-

„...wenn der Abend naht,
liegt auf dem Gestad'
Gold- & Veilchen-Schein
und die Welt schläft ein

in dem tiefen warmen Glanze...“ („Aufforderung/Einladung zur Reise“)

Interpretation wandten sich ebenfalls gegen die Deutung Nietzsches als systematischer Philosoph und sahen ihn vor allem als Aphoristiker, Moralisten, Zeitkritiker und Dichter. Der deutsche Nationalsozialismus und der italienische Faschismus bezogen sich selektiv(!) auf Bruchstücke(!) aus Nietzsches Werk. Besonders Benito Mussolini war von Nietzsche begeistert und wurde in seiner Lesart natürlich aus dem Nietzsche-Archiv bestärkt...; die Rezeption im Nationalsozialismus ist in erster Linie auf die schon erwähnten Manipulationen von Nietzsches Schwester und dem Nietzsche-Archiv zurückzuführen. Während der Zeit des Nationalsozialismus (- und nach dem Tod der Förster-Nietzsche 1935 -) betrieb Alfred Bäumler die Vereinnahmung Nietzsches für das „Dritte Reich“ energisch weiter. Wer mochte, konnte sich bei den provozierenden Schlagworten Nietzsches wie denen vom „Übermenschen“, dem „Willen zur Macht“, der „Herrenmoral“, und nicht zuletzt von der „blonden Bestie“ bedienen, um daraus Rechtfertigungen für seine eigenen Ideen zu finden. Ob Nietzsche dafür verantwortlich gemacht werden kann, ist allerdings fragwürdig. Zweifelsfrei war Nietzsche aufgrund seiner elitären Gesinnung anti-demokratisch, und er hielt auch wenig von weiblicher Emanzipation. Nietzsche glorifizierte Stärke und Krieg. Daß dies' von ihm allerdings überwiegend geistig-metaphorisch gemeint war, wurde im Dritten Reich geflissentlich ignoriert, ebenso wie seine vor allem im Spätwerk immer wieder auftretende heftige Ablehnung von Antisemitismus und Nationalismus. In der Genealogie der Moral und an anderen Stellen finden sich dabei Gedanken zum Judentum, die durchaus in Einklang mit Ideen des modernen Antisemitismus zu bringen sind. Teile von Kapitel 7 und 8 der ersten Abhandlung der Genealogie der Moral ähneln in Inhalt und Sprache typischen antisemitischen Motiven: So erscheinen die Juden als Volk des „Hasses“ und der „Rache“; es wird ein

Gegensatz zwischen „den Juden“ und allen anderen konstruiert; und ihnen wird – wenn auch spekulativ – eine „geheime schwarze Kunst“ zugeschrieben, so daß sie mit „vorausrechnende[r] Rache“ und „Raffinement“ über die Welt und insbesondere die „Vornehmen“ triumphieren konnten. Es ist nicht schwierig, solche Bemerkungen im Rahmen einer Lehre von der jüdischen Weltverschwörung oder der zersetzenden Tätigkeit des



die Majestät der Berge...

Judentums zu lesen. Aber Nietzsche distanzierte sich an anderen Stellen eindeutig von antijüdischen oder antisemitischen Haltungen, ja er legte ihnen ganz ähnliche Attribute wie zuvor „den Juden“ zu. Auch findet sich in Nietzsches Schriften eine Vielzahl von Polemiken gegen die Antisemiten als politische Bewegung in Nietzsches Zeit, welche oft in Zusammenhang mit seinen Polemiken gegen alles „Deutsche“ sowie Richard Wagner und die Wagnerianer stehen. Nietzsche selbst erkannte die Ähnlichkeit der von ihm für Juden einerseits und Antisemiten andererseits verwandten Beschreibungen, und schließlich wog er sie zu Ungunsten der Antisemiten ab. Man wird schließlich mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen können, daß Nietzsche zu diesem Thema im selben Geiste verfuhr wie letztlich mit allen anderen Themen: Wo Positionen Dritter zu sehr auf Täuschung, Schwäche oder Unkenntnis beruhten, wurden sie bloßgestellt. Es bleibt anzumerken, daß Nietzsche einige Klischees über Juden, etwa die vom „jüdischen Geist“ und „Geld“, sein Leben lang in Schriften benutzt hat. Ähnliche Klischees benutzte er freilich auch in Beiträgen über die „oberflächlichen“ Engländer, den französischen „Geschmack“ oder die deutsche Freude am „Widerspruch“, nationaler Politik, „Wolken“ und Bier. Wie weit er selbst daran glaubte, ist fraglich. Im Blick auf seine Beiträge unter anderem zu den Juden schrieb er: „Möge man mir verzeih'n, daß auch ich [...] nicht völlig von der Krankheit [u.a. der „antijüdischen“] verschont blieb.“ und gab zu: „[A]uch wir haben Stunden, wo wir uns eine herzhaftere Vaterländerei, einen Plumps und Rückfall in alte Lieben und Engen gestatten [...], Stunden nationaler Wallungen [und] patriotischer Beklemmungen“, aber mit der Absicht „solche atavistischen Anfälle von Vaterländerei und Schollenkleberei zu überwinden und wieder zur Vernunft [...] zurückzukehren.“; Nietzsche glaubte weniger an Unterschiede zwischen den Völkern als an unterschiedlich wertvolle Individuen innerhalb jedes Volkes. Dennoch stellt sich die Frage, warum er die genannten Klischees immer wieder benutzte. Seine mit der Zeit zunehmende Ablehnung alles Deutschen und das ihn zeitlebens verfolgende Gefühl, in Deutschland ein Außenseiter zu sein, gründete sich zum Teil auch auf die familiäre Überlieferung, von einem polnischen Adelsgeschlecht Niätzky (poln. Nicki oder Niecki

(„niesky“ = „niedrig“...) abzustammen, was er beispielsweise in seiner Physiognomie bestätigt sah. Eine polnische Abstammung der Familie gilt allerdings aus Sicht der heutigen genealogischen Forschung als sehr unwahrscheinlich, insbesondere ist kein polnisches



das Matterhorn zwischen b-Moll & A-Dur (= akkordfunktional „sg - T“ / „t - DG“ / ...): „... „...morgendlich leuchtet in rosigem Schein...“...“ (Walther(,) Ritter von Stolzing (in R. Wagners Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“))

Adelsgeschlecht dieses Namens nachweisbar. Nach 1945 galt Nietzsche wegen der Verwendung seiner Theoreme im Nationalsozialismus als Nazi-Philosoph. Dazu trug auch ein zweibändiges Werk Martin Heideggers bei, der selbst wegen seines Engagements für den NS-Staat belastet war. In den Staaten des Ostblocks wurde Nietzsche fast überhaupt nicht rezipiert; Georg Lukács reihte ihn in die „irrationalistische“ bürgerliche Philosophie Deutschlands ein, die Faschismus und Nationalsozialismus den Weg bereitet habe. Im Westen wuchs besonders in Frankreich, dann auch in Italien und anderen Ländern neues Interesse an Nietzsches Philosophie. Der zu der Zeit einflußreiche Existenzialismus um Jean-Paul Sartre und Albert Camus zog offen wichtige Anregungen aus seinem Denken. Im englischen Sprachraum popularisierte Walter Kaufmann Nietzsches Werk; in Deutschland wurde er weiterhin zurückhaltend aufgenommen. 1954 wurde im Rahmen einer dreibändigen Ausgabe von Karl Schlechta zum ersten Mal die verfälschende Tätigkeit des Nietzsche-Archivs einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Schlechta beanspruchte für sich, als erster Werk und Teile des Nachlasses nach anerkannten literaturwissenschaftlichen Methoden herauszugeben. Allerdings wurde auch seine Ausgabe als mangelhaft kritisiert, beispielsweise vom schon genannten Erich Podach. Der italienische Philosoph Giorgio Colli und sein Schüler, der Germanist Mazzino Montinari, entschlossen sich nach Durchsicht sämtlicher Materialien 1962, statt einer geplanten italienischen Übersetzung eine vollständig neue Kritische Gesamtausgabe (KGW) herauszugeben. Seit 1967 erscheint diese auch auf Deutsch. 1972 wurden zudem die jährlich erscheinenden Nietzsche-Studien gegründet. Curt-Paul Janz gab 1975 zum ersten Mal den musikalischen Nachlaß heraus und veröffentlichte 1979 eine dreibändige Biographie, die viele Materialien zum Leben Nietzsches erstmals publizierte. Colli, Montinari und ihre Nachfolger begannen zudem mit der kritischen Ausgabe der Briefe (KGB). In die 1970er fällt auch eine Welle der Nietzsche-Interpretationen in der neueren französischen Philosophie. Nietzsche diente dem Poststrukturalismus und der Dekonstruktion als Inspirationsquelle. Intellektuelle wie Michel Foucault, Gilles DeLeuze, Jacques Derrida und Felix Guattari nahmen sein Werk auf und interpretierten es neu. Mit dem Erscheinen der

15-bändige Kritische Studienausgabe (KSA) im Jahr 1980, die textidentisch mit der KGW sämtliche philosophische Werke und Nachlaß ab 1869 umfaßt, liegt zum ersten Mal eine vollständige unverfälschte Ausgabe der Schriften Nietzsches vor. Die KSA gilt heute als Standardausgabe; Jugendschriften, Philologica und ein erweiterter Apparat sind in der KGW zu finden. Mit den heutigen technischen Möglichkeiten gibt es auch digitalisierte Ausgaben von Werk, Briefen und Nachlaß. Die seither erfolgte Nietzsche-Forschung versucht durch eine genaue Texterschließung zu einer nüchternen Rezeption Nietzsches zu kommen. Die früheren, oft sehr unterschiedlichen und widersprüchlichen Nietzsche-Interpretationen bei den genannten Personen werden als zweifelhaft abgelehnt. Besondere Beachtung findet seitdem Nietzsches Vorwegnahme von sprach- und philosophiekritischen Ansätzen des 20. Jahrhunderts, seine Kritik am Wahrheitsbegriff und sein Perspektivismus. In jüngster Zeit ist seine Christentums- und Religionskritik wieder stärker herausgestellt worden, auch eine vorsichtige Rezeption von Nietzsches Moralkritik (Immoralismus) findet statt. Nietzsche wird auch immer wieder als Vorläufer der Postmoderne, in der die neue Anwendung vorhandener Ideen eine wichtige Rolle spielt sowie Medien und Technik als Träger und Vermittler von Kultur an Bedeutung gewinnen, genannt. Mit solchen Ansätzen der Postmoderne einhergehend finden sich teilweise entstellte und verkürzte Aspekte aus Nietzsches Werk in der populären Kultur. Aus der Nietzsche-Forschung gibt es allerdings auch Kritik an dieser als „Verharmlosung“ empfundenen Deutung Nietzsches. - In seiner Jugend komponierte Nietzsche viele kleinere Stücke, auch als Erwachsener musizierte er immer wieder. Bedeutend sind: „Manfred-Meditation“, 1872: zum „Manfred“ von Lord Byron. Nach der vernichtenden Kritik Hans von Bülow's gab Nietzsche das Komponieren größtenteils auf. Noch zu erwähnen: „Hymnus an die Freundschaft“, 1874 – „Gebet an das Leben“, NWV 41, 1882 – „Hymnus an das Leben“, Chor und Orchester, 1887; Nietzsche vertonte 1882 ein Gedicht von Lou Andreas-Salomé. Peter Gast arbeitete Dies' zu einer Komposition für gemischten Chor und Orchester um, die 1887 unter Nietzsches Namen veröffentlicht wurde. – R. Strauss war Mitglied des „Nietzsche-Komitees“ nach N.s Tod... - o Nietzsche, du leidend „romantischster/religiösester“ aller „Atheisten“, was hast du gesagt? -: „...was man liebt, muß man mit allen Hunden hetzen, die man hat; das habe ich getan...“ – o wehe...!

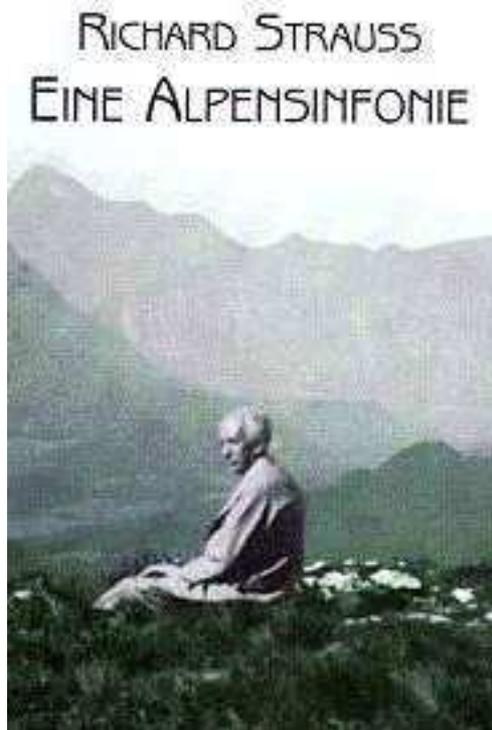
Helmut Lachenmann und die „Alpensinfonie“ - ein Gespräch mit Max Nyffeler

M. N.: Es war Ihre Idee, die Alpensinfonie von Richard Strauss neben Ihren „Ausklang“ zu stellen. In der Konfrontation drängt es sich geradezu auf, sie als eine Inkarnation dessen zu hören, was Sie einmal den „ästhetischen Apparat“ genannt haben: die Gesamtheit der gesellschaftlichen Bedingungen für die Kunstproduktion einer Epoche, in diesem Fall der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Strauss wird oft nachgesagt, er habe sich in diesem Apparat gemütlich eingerichtet und seine Musik sei entsprechend unreflektiert, was ihren Zeitbezug angehe.

- H.L.: Die Alpensinfonie ist keine unreflektierte Musik. Sie gibt sich ungebrochen, aber das ist etwas anderes als unreflektiert. Ich glaube, daß Richard Strauss ganz genau gewußt hat, daß es zu Ende ist mit dem Weltbild, das er hier vermittelt hat. Im „Mann ohne Eigenschaften“ sagt Musil über den Zeitgeist des jungen 20. Jahrhunderts einmal sinngemäß: Die einen haben neue Luft gewittert, und andere haben im Wissen, daß sie ausziehen müssen, noch einmal im alten Gebäude so richtig gehaust. Strauss macht das mit einem riesigen Orchesterapparat. Diese Art Abschiedsfeier von einem nur noch scheinbar intakten, zur Attrappe gewordenen Weltbild ist für mich nicht weniger apokalyptisch und helllichtig erhellend als jene Musik, die den Bruch vollzieht, so daß musikalische Sprache aus den Trümmern der alten sich neu definiert, wie wir es bei Schönberg, Berg, Webern, aber auch bei Charles Ives erlebt haben.

- MN: Ein Abschied in Melancholie. Das erinnert an jene Stelle im Rosenkavalier kurz vor dem Schluß, wo die große Desillusion die Personen überkommt und die Marschallin feststellt: „Ist halt vorbei“.

- HL: Oder auch Abschied in gespenstischem Jubel. Wir sollten lernen, hellhörig zu hören, statt aufgeklärt die Nase zu rümpfen. Strauss war – mit all der zynischen Abgebrühtheit und Geschäftstüchtigkeit, die man ihm nachsagt und die ihn von anderen bedeutenden Komponisten von Händel bis Berio nicht unterscheidet – ein besessener Musiker, und Musik war für ihn identisch mit dem verfügbaren ästhetischen Apparat seiner Zeit, den er bis zum eigenen Überdruß beherrschte. Die Alpensinfonie zeigt das für mich auf beispielhafte Weise



Richard Strauss auf seiner (symphonischen) Bergtour

und noch deutlicher als seine anderen Werke einschließlich des Rosenkavalier. Elektra oder Salome waren katastrophisch geschüttelte Werke, geniale und folgenlose Schauermärchen für den Bürger. Aber es gibt bei Strauss eine Form von, wie ich finde, lehrreich-gespenstischer Emphase im Namen eines längst abgedankten Weltbildes. Und diese Situation ist bis heute noch aktuell. Wir leben noch immer unter dieser philharmonischen Geborgenheitsglocke. Von dort aus blicken wir im besten Fall „aufgeschlossen“ auf eine radikal gewandelte Wirklichkeit und wagt sich unser Geist in fremde Klangwelten und kommt doch nicht vom Fleck. Deshalb ist der moralisch erhobene Zeigefinger bei Strauss so lächerlich wie der aufgeklärte Augenaufschlag bei Mahler und Schönberg. Diese Musik sollte in neuem Kontext neu gehört und neu verstanden werden, deshalb steht sie neben meinem „Ausklang“ auf dem Programm.

- MN: Die Alpensinfonie wird von einem eigentümlichen Naturalismus beherrscht, ihr programm-musikalischer Charakter ist extrem ausgeprägt. Es ist wie traditionelle Filmmusik, nur ohne Film – den muß man sich denken.

- HL: Wenn schon, dann ist sie selbst der Film. Sie schildert eine Begehung der Natur durch einen frommen Bürger, und es geschieht Aufschlußreiches dabei. Man kann darüber lächeln, aber immer nur als selbst Ertappter. Ein echter Alpinist bricht vor Sonnenaufgang auf. Strauss wartet diesen ab, bevor er in Es-Dur losstapft. Alle Abenteuer spielen sich in tonaler Geborgenheit ab. Aus dem nächtlichen Nebel in b-Moll bricht die Sonne in A-Dur hervor. Man tritt in rauschendem c-Moll ein in den Wald, wandelt auf moosigem As-Dur, erlebt die in der Sonne funkelnden Wasserfälle in D, danach die Blumenwiese in E-Dur und die Alm-

Idylle mit Herdenglocken und Schalmei in Es-Dur, und nach Irrwegen und gefährlicher Stelle mit Tristanklängen tut sich auf erreichtem Gipfel in „majestätischem“ C-Dur die Pracht einer



Alpenglühen

Aussicht oberhalb der Zivilisation auf, im Wortsinne „hymnisch“ erfahren. Und was passiert, wenn dieser der Zivilisation entflohene Bürger längere Zeit mit sich allein da oben steht? Er spürt seine eigene Begrenztheit. Er wird elegisch.

- MN: Und dann folgt zwangsläufig ein Gewitter.

- HL: Die beklemmen-schwüle Stille vor der Entladung bewirkt eine fast körperlich drückende Zeiterfahrung. Wo hat das irgendein Komponist wieder erreicht? Auch das Gewitter selbst ist trotz der Riesenbesetzung höchst ökonomisch komponiert. Aufschlußreich, vielleicht verräterisch ist, wie der Wanderer, vom Sauwetter überrascht, in's Tal flüchtet. Schönberg, und ganz bestimmt Luigi Nono, wären oben geblieben. Und schließlich im Tal, vielleicht beim Aufwärmen in seiner Villa in Garmisch, glücklich angekommen: der Dankesang eines Herabgestiegenen – oder Heruntergekommenen? Bei allem Spaß an der Ironie: wir sind vielleicht mit unserem Kopf darüber hinweg, aber nicht mit unserem Unterbewußten! Und wir starren herablassend auf das Programm und übergehen die Intensität dieser Musik als Struktur, vor deren Reichtum unsere zeitgenössischen Klangfarbeningenieure alt aussehen.

- MN: Der Schlußteil heißt übrigens „Ausklang“. Schöner Zufall?

- HL: Ja, Zufall. Ich habe das erst vor einigen Jahren bemerkt. Mein „Ausklang“ war damals schon 15 Jahre alt. Aber solche Koinzidenzen gefallen mir.

- MN: Der andauernde Schönklang in der Aufstiegsphase ist für mich schon etwas fragwürdig. Das ist zwar alles auf höchstem kompositorischem Niveau angesiedelt, aber es wirkt routinemässig abgerufen, wie aus dem Fundus komponiert.

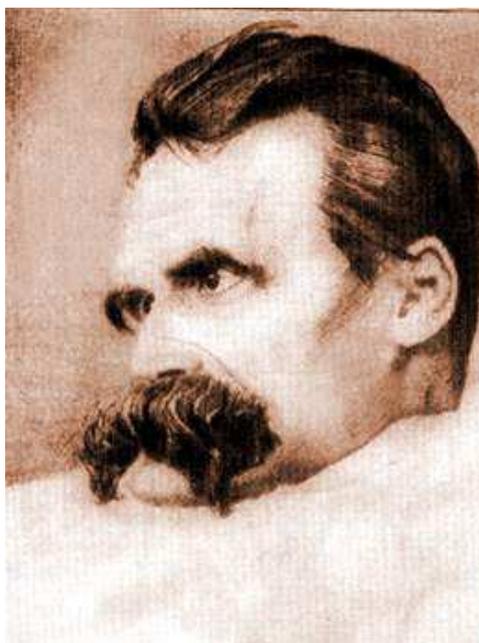
- HL: Es ist nicht andauernder Schönklang, und auf mich wirkt diese Konsonanzenwelt absolut authentisch und frisch. Solche Art des Abrufens aus dem sogenannten Fundus gibt es, mindestens so fragwürdig, im Schlußsatz der Siebten von Mahler, und andere Zeitgenossen waten statt im Schönklang im undurchschaubaren Dissonanzenbrei. Sie haben der Strauss'schen Authentizität nichts voraus! Und ich verehere den Mahlerschen Zwiespalt nicht weniger als den von Strauss. Ihre Versatzstücke, die von der verlorenen oder verlassenen Heimat künden, sind vertraute Signale als evokative Kunstmittel.

- MN: Bei Mahler ist es ins Negative gewendet, bei Strauss ins Positive. Es kann ja sein, daß wir heute Mahler nur deshalb mehr schätzen, weil wir aufs Negative geeicht sind.

- HL: Wer ist „wir“? Die Adorno-Geprägten? Ich nicht. Und wenn schon „wir“: wir verdrehen die Augen bei Mahler und kneifen sie bei Richard Strauss skeptisch zusammen. Wir sind taub und voreingenommen.

- MN: Spannend finde ich in der Alpensinfonie die „Elegie“ und was ihr folgt. Da wird es plötzlich problematisch, und die Musik stellt Fragen. Vor allem das sind für mich die Stellen, in denen das Heruntersteigen zur Metapher einer zu Ende gehenden Epoche wird.

- HL: Als Hörer philosophiere ich nicht. Metaphorisches Komponieren – geschweige metaphorisches Hören – funktioniert niemals. Und ich kann einen solchen kompositorischen



Nietzsche (Radierung von Hans Olde 1899)

Wurf nicht in seine akzeptablen und inakzeptablen Phasen auseinanderdividieren. Der Abschied vom intakten Weltbild durch eine letzte – manchmal auch durch eine allervorletzte – Beschwörung kennzeichnet das Idiom von Strauss. Er geschieht schon beim Aufstieg. Wir sollten diese Strukturen beobachten. Der samtene Klang beim „Eintritt in den Wald“, die Celesta- und Harfenkaskaden bei den Wasserspielen, sind die oberflächlich? Meinetwegen, aber jede Oberfläche verdeckt etwas. Denken Sie an Schostakowitsch. Der hat ganze Potemkinsche Dörfer komponiert, mit zackigen Marschsignalen, mit der schrill-giftigen Heiterkeit von Piccoloflöten und gackernden Fagotten, und aus jedem Ton sprechen Angst und Katastrophe. Ich denke, so funktioniert Dialektik, um das vergilbte Wort mal wieder zu verwenden. Aber so etwas verlangt genau dieselbe Praxis des wachsam Hörens, auf die das Verstehen von Musik heute angewiesen ist: Sag’ mir, wie tief du den Kopf in den Sand steckst, und ich sage dir, welche Angst Du hast.

- MN: Zur Oberfläche gehört auch der Umgang mit den Almglocken. Das ist ziemlich postkartenhaft.

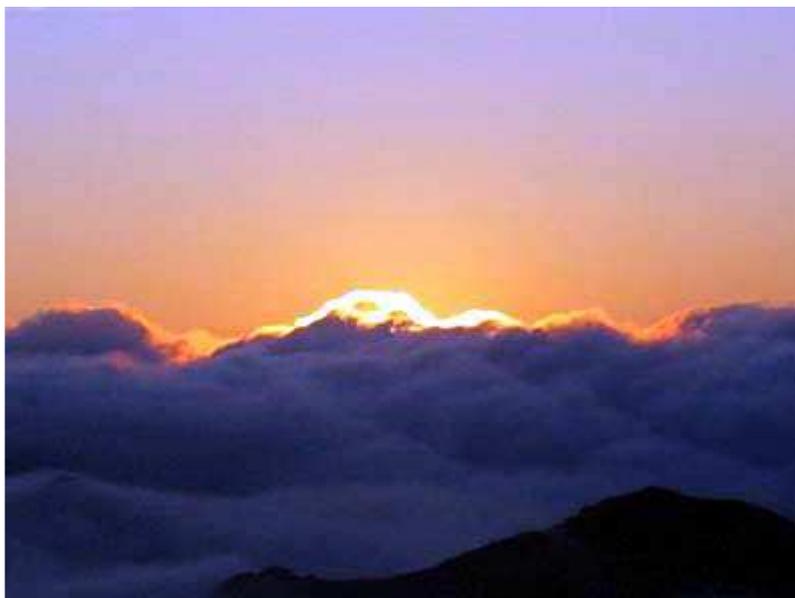
- HL: Postkarte mit einer Art von Schullehrer-Frömmigkeit garniert. Die Konzertkarte wird zur Quittung für die Kurtaxe. Na und? Ich empfehle Respekt und hellhörig mitdenkende Ohren. Auch banal ist komplex. Die Musik strahlt bis heute. Strukturell sind wir ohnehin gar nicht so viel weiter gekommen. Wir fortgeschrittenen Komponisten blicken zwar fleißig in die Abgründe, aber letztlich stehen wir am Geländer der Tonalität und halten uns fest.

- MN: An irgendetwas muß man sich wohl festhalten.

- HL: Wir brauchen kein Geländer. Wir sollten in uns ruhen. Siehe Cage, siehe Nono.

- MN: Unter den gegebenen Bedingungen dürfte das für einen Künstler nicht ganz einfach sein.

- HL: Das Bürgertum selber hat ja die Dynamik, daß es aus sich heraustreten, sich aber nicht verändern will. Das heißt, daß es die Relativität und Begrenztheit der Wertvorstellungen in den westlichen Zivilisationen insgesamt mehr und mehr erkennt. Das spricht sich allmählich auch über die Kunst herum. Zur Zeit Beethovens glaubte das bürgerliche Subjekt noch an die Emanzipation von unbefragter Herrschaft, an Ratio und Autonomie. Spätestens seit Marx und Freud mußte es mit der Erkenntnis seiner Nicht-Autonomie, seiner Unfreiheit leben lernen. Richard Strauss hält in der Kunst noch an einem ungebrochenen Weltbild fest, vielleicht



Alpen-Sonnenuntergang

zynisch und wider besseres Wissen, und kostet es mit allen gastronomischen Freuden bis zur letzten Neige aus. Aber eben deshalb finde ich seine Musik in einem bewegenden und nicht nur intellektuellem Sinn unglaublich lehrreich. Die Alpensinfonie ist dafür das beste Beispiel.

- MN: Neben den Stellen, die wir heute vielleicht mit zwiespältigen Gefühlen hören, weil sie für unsere Ohren verbraucht klingen, gibt es in der Alpensinfonie andere Passagen, die durchaus in die Zukunft weisen. Zum Beispiel dieser diatonische Cluster, mit dem das Stück endet.

- HL: Mit zwiespältigen Gefühlen höre ich Beethovens Schlußsatz der Neunten und die Achte von Mahler. Und den Grund suche ich dabei allenfalls bei mir selbst. Der quasi arpeggio eingeblendete b-Moll-Cluster kommt schon am Anfang: gerade er eröffnet die Alpensymphonie. In meiner Klangtypologie aus den sechziger Jahren ist das ein Einschwingklang.

- MN: Solche Klangflächen kommen dann erst wieder bei Lutoslawski oder Ligeti. Strauss setzt zwar am Schluß in Bläsern und Orgel noch den b-Moll-Akkord darüber, aber er verunklart die Tonalität durch die Gleichzeitigkeit aller Skalentöne.

- HL: Cluster hat schon Charles Ives geschrieben. Ich würde den Strauss'schen Cluster nicht überbewerten. Er hat die tonale Situation nicht gefährdet. Es ist ein auskomponierter Hall, der hängen bleibt wie der Nebel im Tal. In jeder Kathedrale hört man solche Nachhallflächen. Und als Echo in den Bergen sowieso.

- MN: Ein interessanter Punkt für die Interpretation.

- HL: Neulich hörte ich die Alpensinfonie wieder einmal im Konzert. Der Cluster blieb fast unbemerkt. Es war nur ein Schleier. Aber ich wünsche mir seine intensive Präsenz. Er wird ja ohnehin gleich wieder verdeckt vom tiefen Blechbläserchoral.

- MN: Leider meinen die meisten Dirigenten, sie müßten diese „Unsauberkeit“ schamhaft wegretrouschieren.

- HL: Ein dirigierender Glenn Gould hätte vermutlich den Cluster in den Vordergrund gerückt. Man könnte mit solchen Elementen doch auch einmal ein bißchen spielen! Und dabei ihren strukturalistischen Aspekt hervorkehren. Wenn dann derselbe Cluster unmittelbar vor dem Gewitter statt von gedämpften Streichern von massiven Bläsern aufgebaut und gehalten



Alpen-Sonnenaufgang

wird, spürt man die unerträgliche Schwüle vor dem befreienden ersten Donnerkrachen fast körperlich. Die Körperlichkeit des Klingenden scheint mir in diesem Werk für Strauss singulär zu sein. Keine Pedal-Polster, keine Verzuckerungen. Das gibt's nicht mal in der „Elektra“.

- MN: Ich möchte noch auf Ihre Komposition „Ausklang“ zu sprechen kommen. Es gibt über den Titel hinaus noch andere überraschende Koinzidenzen mit der „Alpensinfonie“. Bei Strauss machen wir eine Bergwanderung mit und es entsteht eine Episodenform. Sie sprechen in Ihrem Werkkommentar zu Ausklang von einem „Parcours“. Wandert man hier durch Klangzustände hindurch?

- HL: Bei „Ausklang“ würde ich nicht sagen, daß ich wandere. Das Material zersetzt sich permanent, es zerfällt. Aus einer Puppe wird ein Schmetterling, der Schmetterling stirbt und wird Staub, der Staub formiert sich zu neuer Materie, und dann wird die Materie konsistent und ergibt wieder etwas anderes.

- MN: Ein metamorphotischer Prozess?

- HL: Genau. Das passiert eigentlich in allen meinen Stücken, immer wieder auf andere Weise. Die Dinge gehen auseinander hervor, man betrachtet sie aus stets wechselndem Blickwinkel und wechselnder Distanz. Ich fokussiere etwas, das zunächst nur ein Element in einem Riesenchaos ist. Wenn ich näher herangehe, wird es größer, und dann sehe ich es als Gestalt. Gehe ich noch näher, sehe ich seine Oberflächenbeschaffenheit. Dringe ich dort ein, begegne ich erneut einem eigenen Kosmos. In Ausklang, auch in einem Stück wie „Accanto“, ergibt sich so eine permanente Verwandlung der Aggregatzustände. Das meint ja das Wort „Metamorphose“: die Sache verwandelt sich in einer dynamischen Bewegung.

- MN: Noch eine andere Parallele: die Alpensinfonie endet mit diesem diatonischen b-Moll-Cluster der Streicher und einem darüber gesetzten b-Moll-Akkord. In Ihrem „Ausklang“ hört

man am Schluß einen E-Dur-Akkord, der in den Hallraum eines tiefen Oktavclusters des Klaviers eingebettet ist.

- HL: Stimmt – zumal b-Moll und E-dur antipodische Verwandte sind. Ich habe in „Ausklang“ einmal mehr versucht, vertraute musikalische Elemente, in diesem Fall intervallisch und figurativ bestimmte Gestalten, sozusagen „Pianistisches“, in einen

die erste Seite von „Eine Alpensinfonie (Ein Tag im Hochgebirge)“ = „Der Antichrist“

energetisch bestimmten, quasi körperlich wirkenden Zusammenhang zu bringen. Ich wandle sie also ab in ihrer Eigenschaft als geschlagene und mehr oder weniger lang verhallende Saitenklänge. Akkorde sind aber entweder dissonant oder konsonant, das heißt, sie entstammen der Generalbaßpraxis im weitesten Sinne. Und selbst wenn ich in einer Klavierkomposition den Pianisten einen Zehnklang spielen lasse – ob trocken, verhallt oder künstlich verlängert spielt keine Rolle –, stehe ich mit einem Zeh im tonalen Bereich. Ich kann mich demgegenüber dumm stellen und beim Schreiben auf irgendein abstraktes Konstruktionsgesetz starren – im Kern wird die Musik latent tonal gepolt bleiben. Oder aber ich akzeptiere diese Vorgabe und gewinne etwas Neues aus altem Material: Ich fokussiere dessen energetische Eigenschaften und stufe sie radikal ab. Dann steht zum Beispiel an einem Ende der Skala ein in der Tonhöhe unbestimmter Schlag ins Gehäuse des Flügels und irgendwo der angeschlagene Cluster als zugleich geräuschhafter und chromatisch total gesättigter Akkord. Wenn ich den dann noch quasi filtere, indem ich von zehn angeschlagenen Tönen sagen wir sieben wegnehme, komme ich zu wie auch immer konsonant oder dissonant bestimmten Dreiklängen, die – als gefilterte Cluster – sich nicht mehr aus der Tonalität bestimmen, sondern zum Beispiel aus ihrer Präsenz als Subtraktions-

Ergebnis von charakteristisch traktierten Saiten. Der E-Dur-Sextakkord am Schluß ist der Spezialfall eines solchen gefilterten Akkords.

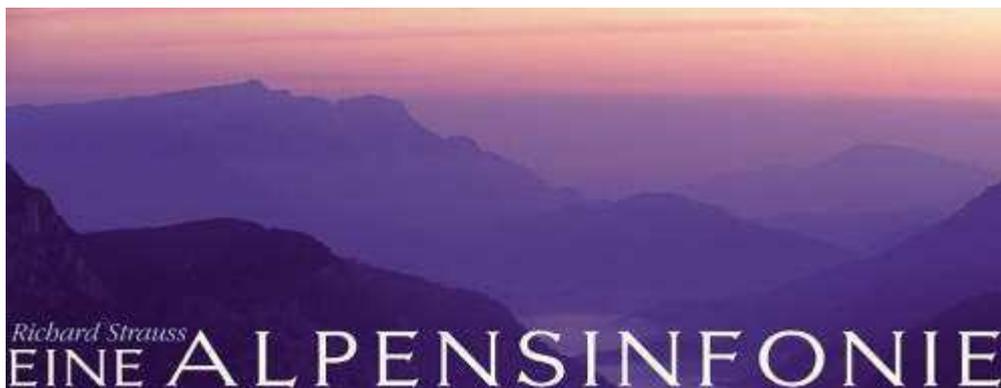
- MN: Wollen Sie damit die Perspektive nochmals woanders hinlenken und das am Schluß wie eine offene Frage stehen lassen?

- HL: Es ist ein ambivalenter Gruß an unsere vertraute Musizier- und Hörpraxis. Der Dreiklang erscheint dreimal, jedes Mal verbunden mit einem komplementär fungierenden Fünfklang aus Terzen und einer anderen Form von Nachhall. Beim dritten Mal wird der Hall selbst subtrahiert und der E-Dur Akkord steht nackt da. Das ist ein Gestus wie am Ende von „Paganini“ in Schumanns „Carnaval“. Meine Musik reagiert darauf, daß sie in einem Terrain wildert, das wir zu kennen und in dem wir uns zuhause glauben. Damals schrieb ich das noch mit einem gewissen Herzklopfen. Aber solches Spiel mit den Requisiten aus unserer tonalen guten Stube wurde Mitte der achtziger Jahre für mich immer wichtiger, um Manierismen zu entgehen. Denn das Problem ist: wenn ich alles Vertraute als bloß Vernutztes aussperre, gerate ich beim Komponieren in ein letztlich ungefährliches und unberührtes, sprich: erneut „intaktes“ Geräuschparadies – eine neue falsche Idylle. Und Rückblick ist etwas anderes als Rückschritt.

Zusammenfassung

„Neulich machten wir eine große Bergpartie auf den Heimgarten, an welchem Tage wir zwölf Stunden gingen. Die Partie war bis zum höchsten Grad interessant, apart und originell. Am nächsten Tage habe ich die ganze Partie auf dem Klavier dargestellt. Natürlich riesige Tonmalereien und Schmarrn (nach Wagner).“; diese Zeilen schrieb der Gymnasiast Richard Strauss aus den Ferien an seinen Freund Ludwig Thuille. Im Sommer 1878 war er als 14-Jähriger von Murnau aus zu einer Bergtour aufgebrochen, jedoch durch Regen und Sturm vom Weg abgekommen, und er mußte schließlich in einem Bauernhaus übernachten. Doch diese Eindrücke haben Strauss anscheinend nicht ruhen lassen, denn zweiunddreißig Jahre später begann der reife Komponist mit seiner letzten Sinfonischen Dichtung, die an diesen „Schmarrn (nach Wagner)“ anknüpfte: „Eine Alpensinfonie“ – entstanden zwischen 1911 und 1915, uraufgeführt - von ihm selbst - am 28. Oktober 1915 in der Berliner Philharmonie. Und nun war er sogar stolz auf das Ergebnis: „Jetzt endlich hab’ ich instrumentieren gelernt“, und auf Einwände gegen seine naiv-naturalistische Schreibweise gab er zur Antwort: „Ich habe einmal komponieren wollen, wie die Kuh die Milch gibt!“. Wie Strauss’ erste Tondichtung „Aus Italien“ von den Naturerlebnissen des Südens ausging, so schöpfte der nun 50-Jährige und bereits in Garmisch ansässige „Tondichter“ seine Bilder und Stimmungen aus der geliebten oberbayerischen Bergwelt der näheren Umgebung seines Wohnortes. Mit seiner letzten Programmsymphonie überrachte er das Publikum mit einem selbst bei ihm vorher und nachher nicht gekannten Aufwand: das von Strauss geforderte Mammutorchester (Idealbesetzung: 137 Musiker!) umfaßt neben der üblichen großen Besetzung ein Fernorchester aus zwölf Hörnern, zwei Trompeten und zwei Posaunen, außerdem ein riesiges Arsenal an Perkussionsinstrumenten, zu dem neben Herdenglocken auch eine Wind- und eine Donnermaschine gehören, sowie eine Orgel. Dazu mindestens 18 erste und 16 zweite Violinen, 12 Violen, 10 Violoncelli und 10 Kontrabässe. Der so in Gang gesetzte Riesenapparat schildert detailliert zweiundzwanzig Stationen: Am Anfang steht die Nacht – ein dick orchestrierter, sehr tief liegender „Cluster“ (alle Töne der b-Moll-Tonleiter erklingen gleichzeitig), der nach und nach in Bewegung gerät. Eine groß angelegte Steigerung führt zum hymnischen Sonnenaufgang, auf den im lebhaft aufstrebenden Marschrhythmus der Anstieg folgt. Ferne Jagdhörner kündigen an, was Strauss als Überraschungsmoment komponiert hat: Beim Eintritt in den Wald verdunkelt sich die Musik, doch immer neue chromatische Rückungen erwecken die Illusion von Beleuchtungswechseln im tiefen Forst. In

der Partitur sind sogar die Tannenbäume richtig zu sehen (- Streicher-Gewoge der Bögen über alle 4 Saiten)! Der Weg führt an einem Bach entlang („Wanderung neben dem Bache“); das Wanderthema wird von murmelnden Nebenlinien kontrapunktiert und steigert sich in der Illustration eines gleißend-glitzernden Wasserfalls, in dessen sprühenden Regenbogenfarben eine „Erscheinung“ entsteht (- in einem Skizzenbuch spricht Strauss von einer Wasserfee...). Bald läßt der Wanderer die Waldgrenze hinter sich und kommt auf blumige Wiesen, dann auf die Alm, wo die Herdenglocken bimmeln und Kühe muhen – bei dieser Gelegenheit hat Strauss die „Flatterzunge“ bei Holzbläsern als Erster eingesetzt. Die Musik geht nun in ein



immer undurchdringlicher werdendes, höchst versponnenes Fugato über, doch Strauss will hier keine Kontrapunktstunde geben, sondern er führt seinen Wanderer mit dieser Technik durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen (- 15stimmige Fuge! -) weiter, bis ein blendendes, eisiges Bild erscheint: ein gewaltiger Gletscher. „Gefahrvolle Augenblicke“ folgen, die Musik mündet in einen klassischen „Cliffhanger“: Schafft der Held die letzten Meter? Er schafft sie: eine majestätische Blechfanfare feiert den Triumph, auf dem Gipfel zu sein - doch dort ist es merkwürdig still. Eine einzelne Oboe zieht in freiem Rezitativ im Piano ihre Kreise, erst nach und nach überkommt den Wanderer der Stolz, den Berg bezwungen zu haben. Die Triumphmusik weicht schnell einer beängstigenden Vision: wer den Gipfel erklommen hat, für den kann es nur noch abwärts gehen. Die Stimmung wird bedrückt. Nebel steigen auf, „Die Sonne verdüstert sich allmählich“; mit einer „Elegie“, einem Klagegesang, blickt Strauss dem Wanderer in die Seele. Die „Stille vor dem Sturm“ geht dem Abstieg bei Gewitter und Sturm voraus. Im Sonnenuntergang dann peitscht Strauss die Violinen in einem riesigen Rezitativ durch allerlei polytonale Gänge. Die musikalische „Chromatik“ macht ihrer wörtlichen griechischen Bedeutung („Farbe“) alle Ehre: Man sieht förmlich die eindrucksvollen Streifen am Himmel, bevor der Ausklang eine ferne Erinnerung heraufbeschwört und schließlich wieder die Nacht hereinbricht.

„...Richard! Du bist ein Held!...“

Auf den Spuren von Richard Strauss in seiner Wahlheimat Garmisch-Partenkirchen stößt man auf Interessantes: Garmisch oder Partenkirchen? Vor dieser Frage stand Richard Strauss, als er im Jahre 1906 beschloß, am Fuße des „Kramer“ einen Sommersitz zu erbauen. Damals waren die beiden Ortsteile noch eigenständig, und schließlich entschied sich der in München geborene Komponist für Garmisch, angeblich weil es dort schattiger war als in Partenkirchen. Kein geringerer als Jugendstilarchitekt Emanuel von Seidl plante das großzügige Anwesen, das bis heute unter der Adresse „Zoeppritzstraße 42“ (Haupteingang) nahezu unverändert zu bewundern ist. Vor allem der Erker fällt sofort ins Auge, einer der Lieblingsräume von Richard Strauss - fanden dort doch seine legendären Skatrunden statt, die Ehefrau Pauline ein Dorn im Auge waren...; während Touristen heutzutage die vielen Wintersportmöglichkeiten

von Garmisch-Partenkirchen schätzen, bezeichnete Strauss das Skifahren als „eine Beschäftigung für norwegische Landbriefträger“. Gemeinsam mit seiner Frau bevorzugte er eher das Eislaufen oder amüsierte sich mit seinen Enkeln beim Rodeln. Schon als Jugendlicher schienen die Berge jedoch eine ganz besondere Faszination auf ihn auszuüben. So war es auch kein Wunder, daß das Sommerhaus inmitten der Alpenkulisse bald zum Hauptwohnsitz der Familie wurde. Gerne unternahm er mit Freunden ausgedehnte Bergtouren, bei denen Gattin Pauline ängstlich zurückblieb und ihn einmal mit den Worten begrüßt haben soll: „Richard, Du bist ein Held!“. Für Richard Strauss selbst waren die Berge wohl eine einzigartige Inspiration, aus der heraus die berühmte Alpensinfonie entstand. Bereits als Schüler soll Strauss darüber nachgedacht haben, eine Bergpartie musikalisch aufzuarbeiten. Daraufhin vollendete er im Jahr 1915 die fast einstündige Alpensinfonie, die in 22 Stationen vom Anstieg über „gefährvolle Augenblicke“ bis zum „Sonnenuntergang“ eine ganztägige Bergwanderung stimmungsvoll beschreibt. Richard Strauss war nicht nur für damalige Verhältnisse ein kosmopolitischer Globetrotter. Für seine Konzerte bereiste er die USA, Südamerika und nahezu ganz Europa. Doch immer kehrte er nach Garmisch zurück, denn hier fand er offenbar die Ruhe und Entspannung, die er für seine Arbeit brauchte. Freunde und Gäste beschrieben seine Villa als gemütlich, spürten eine wohlige Atmosphäre und liebten das köstliche Essen, das von der treuen Haushälterin Anna zubereitet wurde. Dabei investierte das Ehepaar Strauss offenbar viel Geld, um den Wohnsitz angenehm zu gestalten. Böhmisches Glas, ausgefallene Möbel und Antiquitäten schmückten die Jugendstilvilla, die heute nur von außen zu bewundern ist, da sie weiterhin bewohnt wird. Die Verbindung zwischen Richard Strauss und Garmisch-Partenkirchen war beiderseits von Herzlichkeit geprägt. Zu seinem 85. Geburtstag fand 1949 ein großer Festakt statt; im gleichen Jahr erhielt der Jubilar die Ehrenbürgerwürde, bevor er am 8. September in seinem Haus verstarb. Bis heute erinnert Garmisch-Partenkirchen jeden Sommer mit dem „Richard Strauss“-Festival an seinen Ehrenbürger. Im Mozartjahr 2006 bildete dabei die Verbindung von Richard Strauss zu Wolfgang Amadeus Mozart den roten Faden des Festivals, denn



nicht nur Richard Strauss bestieg Berge... - Nietzsche, der „AntiChrist“, sagte: „Gott ist tot!“; Jesus Christus, der „Anti-Nietzsche“(?), sinnt („auf dem Gipfel“ hinab auf Jerusalem blickend) nach und kommt zu dem Schluß: „Nietzsche ist tot!“

Strauss hat immer wieder betont, wie sehr ihn die Werke Mozarts prägten. Besucher des Festivals erwartete ein breit gefächertes Programm, in dessen Rahmen zum Beispiel auch die Alpensinfonie aufgeführt wird. Aber auch außerhalb dieser musikalischen Woche konnten

sich Musikfreunde auf die Spuren des großen Komponisten und Dirigenten begeben. Das in Garmisch-Partenkirchen angesiedelte „Richard Strauss“-Institut lädt Besucher ein, eine Entdeckungsreise durch Leben und Werk des Musikers zu unternehmen. Interessierte können das Institut dienstags bis freitags von 10 bis 17 Uhr und samstags von 14 bis 17 Uhr besuchen.

Der schönste Berg der Alpen

Was ist der schönste Berg der Alpen oder gar der Welt? Sicher hat Jede(r) ihren/seinen „Lieblingsberg“; für mich ist es das „Matterhorn“. Aber (zu) viele Berge der Welt nennen sich „neidvoll“ so:

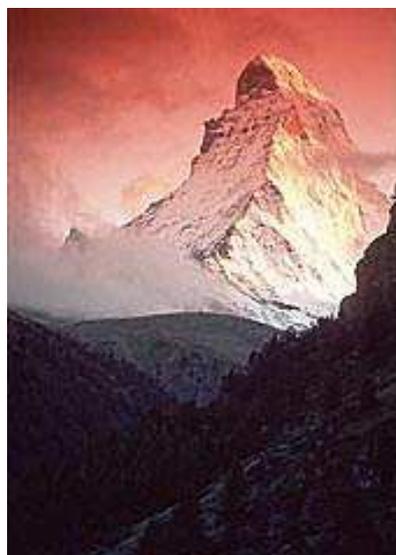
- ein 4478 Meter hoher Berg in der Schweiz und in Italien: das „richtige“ „Ur-Matterhorn“!

Außerdem:

- ein 3303 Meter hoher Berg im US-Bundesstaat Nevada
- ein 2995 Meter hoher Berg im US-Bundesstaat Oregon
- „Matterhorn Peak“: ein 3743 Meter hoher Berg im US-Bundesstaat Kalifornien
- „Matterhorn Peak“: ein 4142 Meter hoher Berg im US-Bundesstaat Colorado
- „Klein Matterhorn“: ein 3883 Meter hoher Berg in der Schweiz
- „Little Matterhorn“: ein 2404 Meter hoher Berg im US-Bundesstaat Montana
- „Little Matterhorn“: ein 3452 Meter hoher Berg im US-Bundesstaat Utah
- „Sacajawea-Matterhorn Ridge“: ein 2979 hoher Berg im US-Bundesstaat Oregon.

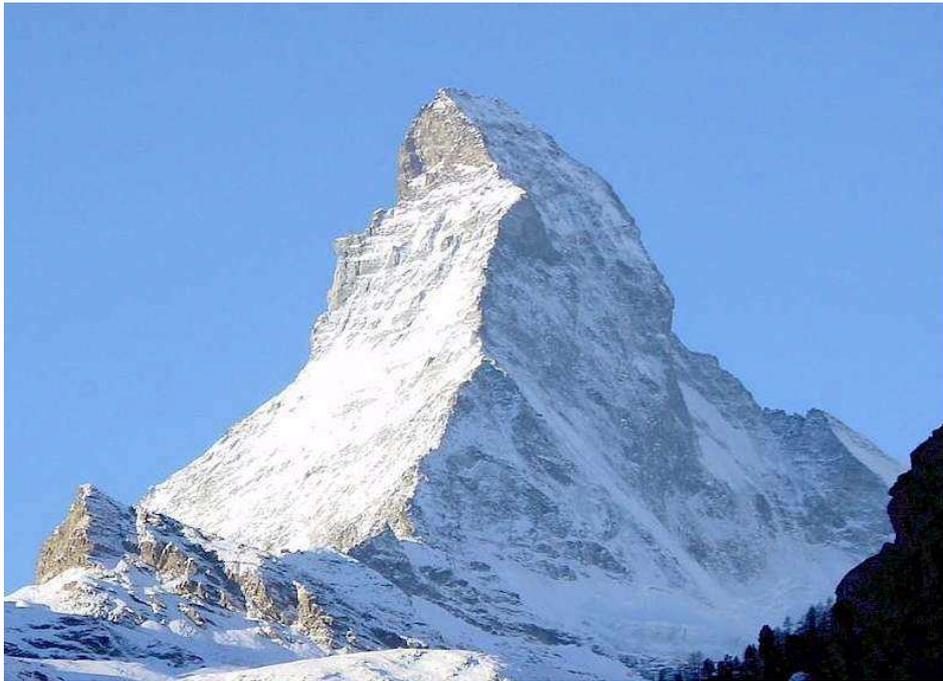
Das eigentliche Matterhorn ist in den Walliser Alpen: Grenze Wallis (Schweiz)/Italien. Erstbesteigung: 14. Juli 1865 durch Edward Whymper. Das Matterhorn (- walliserdeutsch „ds'Hore“ (= „das Horn“), französisch „Mont Cervin“ oder „Le Cervin“, italienisch „Monte Cervino“ -) ist der siebthöchste Berg der Alpen („Mont Blanc & Monte Rosa“ als Gruppe berücksichtigt). Es steht zwischen den Orten „Zermatt“ und „Breuil“ („Cervinia“). Die Ost-, Nord- und Westwand liegen auf schweizerischem, die Südwand auf italienischem Staatsgebiet. Wegen seiner markanten Gestalt und seiner Besteigungsgeschichte ist es einer der bekanntesten Berge der Welt; für die Schweiz ist das Matterhorn das Wahrzeichen schlechthin sowie die meist-fotografierte Touristenattraktion. Der markante dreieckige Gipfelkopf diente der bekannten Schokoladenfirma „Tobler“ als Muster für ihre „Toblerone“. 1581 wurde das Matterhorn erstmals als „Mont Cervin“ erwähnt, später auch als „Monte Silvio“ und „Monte Servino“. Aus dem Jahr 1682 ist der Name „Matterhorn“ erstmals überliefert. Der deutsche Name „Matterhorn“ leitet sich vermutlich von der „Matte“ ab, also der grasbewachsenen Talweitung unterhalb der Gornerschlucht, die heute fast komplett vom Dorf Zermatt („zur Matt“) bedeckt ist. In der Lokalbevölkerung wird der Berg auch „ds'Hore“ (= „das Horn“ (Zermatter Dialekt)) oder „ds'Horu“ (Oberwalliser Dialekt) genannt. Das Matterhorn gehört zur „Dent-Blanche“-Decke des Unter-Ostalpins, also einem weit nach Westen auf die penninischen Decken der Westalpen aufgeschobenen Trümmerstück einer ostalpinen Decke. Die Basis des Matterhorns, also bis zur Hörnlhütte, bis auf den Matterhorngletscher und den Furgg-Grat, ist penninisch, also westalpin. Das Horn selber gehört zur Dent-Blanche-Decke – und zwar der untere Teil bis zur „Schulter“ zur Arolla-Serie und der oberste Teil zur Valpelline-Serie der Dent-Blanche-Decke. Die beiden geologischen Trennlinien an der Basis und an der Schulter sind auf Fotos bestens erkennbar. Die Erstbesteigung gelang am 14. Juli 1865 über den Hörnligrat. Der Engländer Edward Whymper stand dabei als Mitglied einer 7er-Seilschaft zuerst auf dem Gipfel. Ihm folgten der Bergführer Michel Croz (aus Chamonix), Reverend Charles Hudson, Lord Francis Douglas, D. Robert Hadow (alle aus England), sowie die Zermatter Bergführer Peter Taugwalder Vater und Peter Taugwalder Sohn. Whymper gewann damit sein Wettrennen um die Erstbesteigung gegen seinen Seilgefährten der letzten Jahre, Jean Antoine Carrel aus Breuil. Dieser versuchte zur gleichen Zeit mit einer italienischen Expedition die

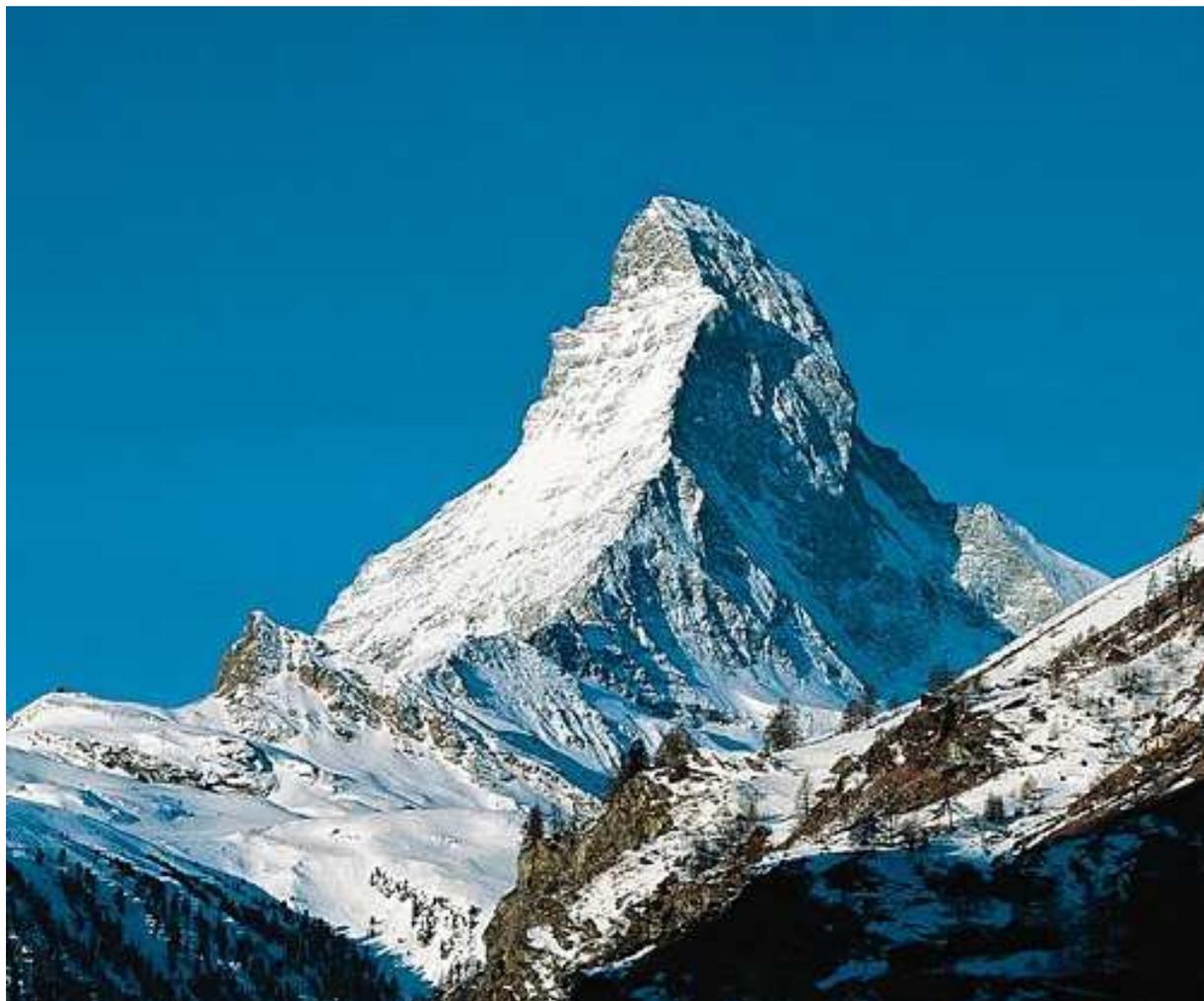


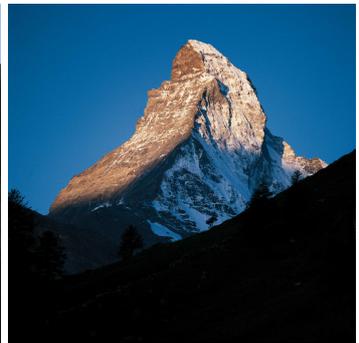
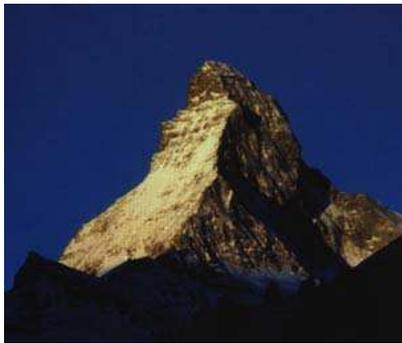


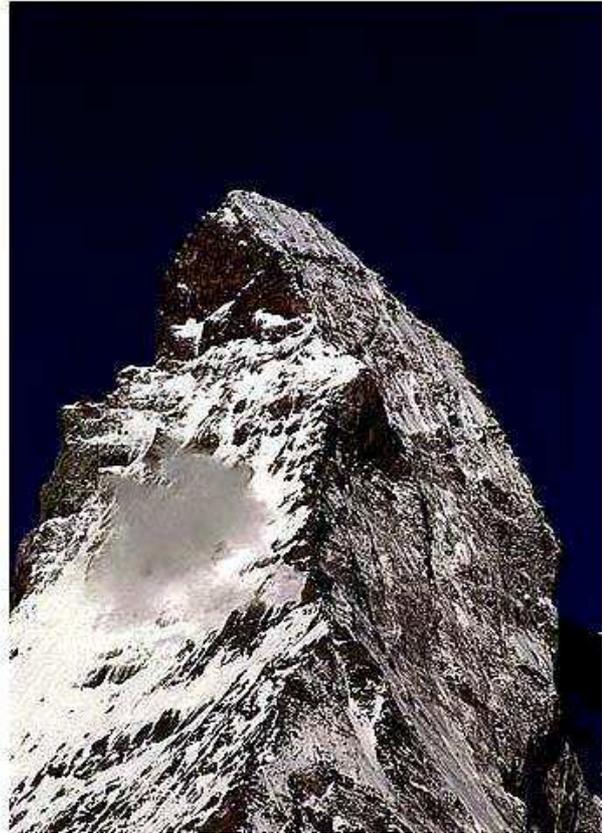














„Ausklang“ – „Nacht“...

Besteigung an der Südseite. Beim Abstieg der Erstbesteiger stürzten die vorderen vier der Seilschaft (Croz, Hadow, Hudson und Douglas) noch oberhalb der sog. „Schulter“ tödlich ab. Drei der Toten wurden einige Tage später auf dem Matterhorngletscher geborgen, die Leiche von Lord Francis Douglas wurde nie gefunden. Insgesamt 371 mal und zum letzten Mal mit 90 Jahren bestieg der Bergführer Ulrich Inderbinen das Matterhorn. Der am weitaus häufigsten begangene Aufstiegsweg ist der Hörnli Grat von Zermatt aus (Nordostgrat, ZS+). Weitere Aufstiegsrouten gibt es am Südwestgrat über den kirchendachartigen Pic Tyndall (auch Liongrat oder Italienerweg genannt, ZS+), am Nordwestgrat (Zmuttgrat, S), und am Südostgrat (Furggengrat, SS, wenig gegangen). Auch durch die abweisende Nordwand verläuft eine Aufstiegsroute, die hin und wieder von Spezialisten gewählt wird. Etwa 400 Bergsteiger sind am Matterhorn bereits ums Leben gekommen. Eine Seilbahn oder ein

Aufzug auf das Matterhorn ist trotz mehrfacher Anläufe dazu bis heute nicht realisiert worden.

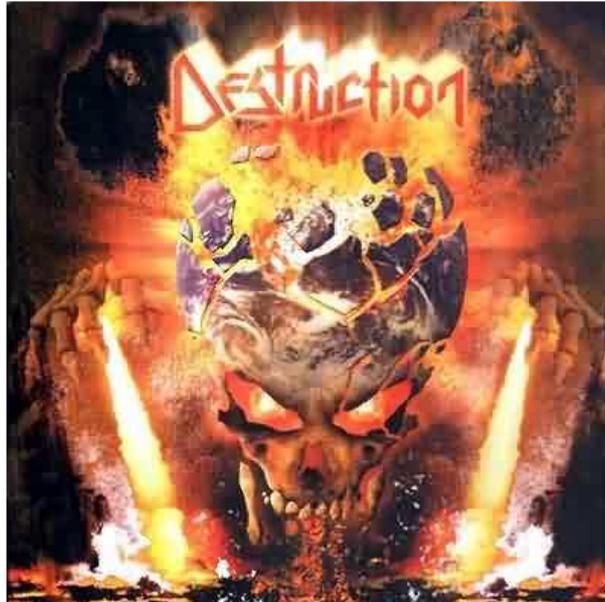
„Gott ist tot“, also sprach der Schlaumeier „Nietzsche ist tot“...

„Gott ist tot - [Unterschrift:] Nietzsche“ liest man; ein „FN“-Feind/Gegner (- hämischer Christ? -) schrieb - entsprechend später - daraufhin „Nietzsche ist tot - GOTT“. Ohne Schadenfreude o.Ä. finden wir es an einer der Hintertüren der VCV(W)-„Capella“ auf E'DORFs Gottesacker; da steht einfach „GOTT!“ . Das „!“ bedeutet wohl „amen“. Es geht also auch ohne „Ätsch!“-&-Häme...

Die „Quellen“ der „Alpensymphonie“

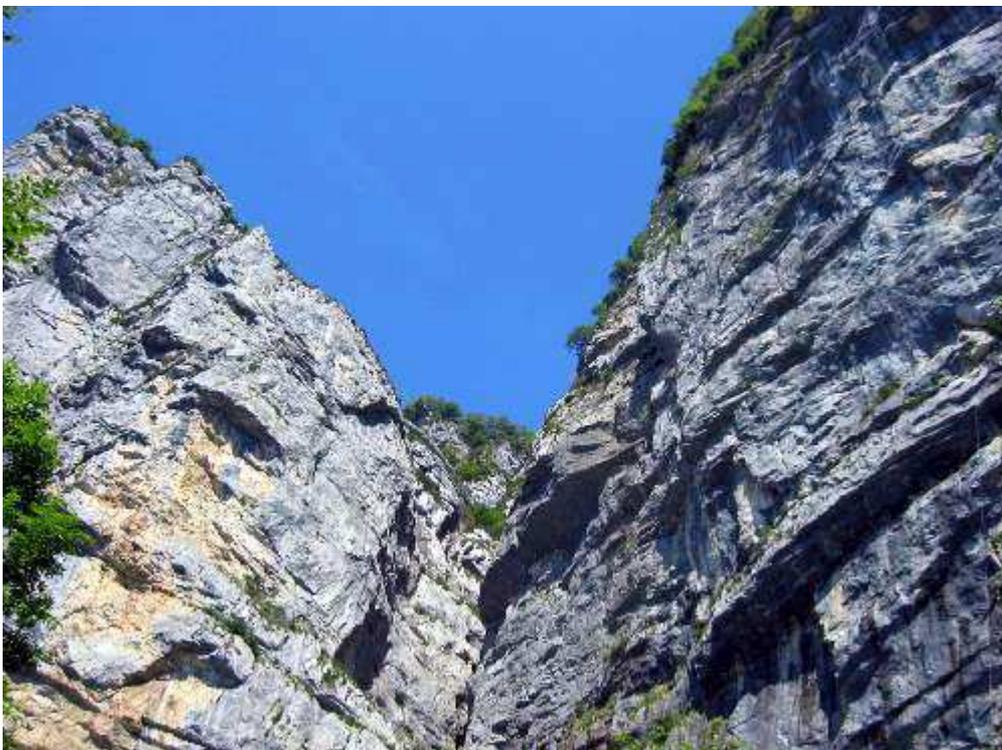
Strauss schreibt am 26. August 1879 an seinen Freund Ludwig Thuille [Orthographiefehler habe ich beibehalten!]: „Dienstag d. 26./8. / Lieber Ludwig / Meine herzlichsten Glückwünsche zu Deinem Namensfeste, entschuldige, wenn ich zu spät komme, aber wir hatten es gestern und vorgestern so notwendig, daß ich nicht zum Briefschreiben kam. Ich gehe hier in Murnau fleißig an den See, wo ich bade, Schiff fahre, krebse (mit bloßen Füßen im See herumsteigend) fische mit der Schleppangel auf Hechte. Neulich machten wir eine große Bergpartie auf den Heimgarten, an welchem Tage wir 12 Stunden gingen. Nachts 2 Uhr fuhren wir auf einem Leiterwagen nach dem Dorfe, welches am Fuße des Berges liegt [Ohlstadt?]. Sodan stiegen wir bei Laternenschein in stockfinster Nacht auf und kamen nach 5stündigem Marsch am Gipfel an. Dort hat man eine herrliche Aussicht. Staffelsee (Murnau) Rieg-, Ammer-, Würm-, Kochel-, Walchensee. Dann das Isarthal mit Gebirge, Ötztaler & Stubeierferner, Innsbrucker Berge, Zugspitze pp. Dann stiegen wir auf der anderen Seite hinab, um nach Walchensee zu kommen, verstiegen uns jedoch und mussten in der Mittagshitze 3 Stunden ohne Weg herumklettern. Der Walchensee ist ein schöner See, macht einem jedoch melancolischen Eindruck, denn er ist rings von Wäldern und hohen Bergen eingefasst. Er hat herrliches, kristallhelles und hellgrünes Wasser. Sodan fuhren wir über den See nach Uhrfelden, wo [sic!] am Fuße des neben dem Heimgarten liegenden Herzogstand liegt. Von da eine Stunde über den Kösselberg eine Stunde [sic] an den Kochelsee (Wirtshaus Kösselberg). Schon auf dem Wege daher hatte uns ein furchtbarer Sturm überfallen, der Bäume entwurzelte und uns Steine ins Gesicht warf. Kaum im Trocknen ging der Sturm los. Der Kochelsee ein sehr romantischer schöner See warf ungeheure Wellen, so dass an eine Überfahert nach dem gegenüberliegenden Schlehdorf [„vcv(w)“-Mitglieder, bleibt wachsam!], wo uns der Leiterwagen erwartete, nicht zu denken war. Nachdem der Sturm sich gelegt, mussten wir uns, ob wir wollten oder nicht dazu bequemen, um den ganzen Kochelsee (2 Stunden) herumzulaufen. Auf dem Wege kam wieder Regen und so kamen wir endlich nach rasend-schnellem Marsch (wir setzten nicht 1 Minute aus) ermüdet, durchnäßt, bis auf die Haut, in Schlehdorf an, wo wir übernachteten, und fuhren dann am nächsten Morgen in aller Gemüthsruhe auf dem Leiterwagen nach Murnau. Die Partie war bis zum höchsten Grad interessant [sic], apart & originell. Am nächsten Tage habe ich die ganze Partie auf dem Klavier dargestellt. Natürlich riesige Tonmalereien & Schmarrn (nach Wagner). Neulich warn ich in de Götterdämmerung. Nun leb wohl: Unter den herzlichsten Glückwünschen und Grüßen von uns allen an Frau Nagiller u. Dich bin ich / Dein / Dich innig liebender / Richard.“ - Das „Thematische Verzeichnis“ (Band III) verzeichnet unter „AV.231“ das Projekt einer sinfonischen Dichtung „Der Sonnenaufgang“ (- gemeint ist der Anfang einer „Eine Künstlertragödie“ (- der „Held“ ist der berühmt-berühmte Maler Karl Stauffer (2. 9. 1857 - 24. 1. 1891), ein heikles „Reizthema“ im damaligen „Kaiser Wilhelm & Richard

Strauss“-Berlin... (- bereits in seiner sinfonischen Dichtung „Tod & Verklärung“ hatte Strauss schon das Ende eines Künstlerlebens geschildert (- und auch in seiner sinfonischen Dichtung „Don Quixote“ landet man am Ende im Sterbezimmer (- im „Heldenleben“ nur in „Weltflucht & Resignation“))) betitelten sinfonischen Dichtung um 1900, die Strauss aber



„Destruktion“ meint der Antichrist...

nicht fertigstellte). Der Dichter Christian Morgenstern schreibt Strauss: „...der Gedanke, daß Sie, hochverehrter Meister, je daran denken könnten, den Sonnenaufgang in Musik zu setzen, hat für mich geradezu etwas Berausches...“. Daraus wird später statt der aufgeschobenen



„Gefahrvolle Augenblicke“ in den Felswänden des „Kamins“ mit u.A.a. seltsam irritierenden Echos...

„Alpensinfonie“ vorerst der „Zarathustra“ (- tatsächlich steht in einem der Skizzenbücher betreffs „Zarathustra“-Beginn „Die Sonne geht auf“ (- lies „VCV(W)-P-3-42-006“)). Im

Frühjahr 1902 schreibt Strauss bereits „Der Antichrist“ (Untertitel: „Eine Alpensinfonie“). Ein guter gemeinsamer Bekannter Strauss' & Stauffers war übrigens der damals Berliner Maler Franz von Lenbach, der in seiner Weimar-Zeit unweit von „Poseck'scher Garten / Hauptfriedhof“ wohnte. Schon anno D. 1902 notiert Strauss in seinem Skizzenbuch „Tr 7“ auf der (von ihm nicht so paginierten, aber so gemeinten) „Seite 1“ einen (- für die damalige Zeit ungeheuer „avantgardistisch-modernen“! -) b-Moll-Cluster (- „Cluster“ = „(Ton)Traube“: hier also anabasisch (absteigend) alle Töne der „b-Moll“-Skala (...-b-as-ges-f-es-des-c-b-...) -), den endgültigen Beginn des „heidnischen Bergnatur-Poems“, der späteren „Alpensinfonie“! Erst im Alter bekommt Strauss Groll gegen Nietzsche: „...der aufgeblasene Philosoph hatte in



Sturz des Antichristen aus dem Himmel

seiner Jugend vielleicht eine leise Ahnung [von (deutscher) Musik], aber nicht mehr; er blieb immerhin wenigstens an der prächtigen „Carmen“ hängen...“ (1946 an Martin Hürlimann).



der Antichrist quält das „AGNVS DĒI“...

Nietzsche hatte 1883 bereits an Malwida von Meysenburg geschrieben: „...wollen Sie einen neuen Namen für mich? Die Kirchensprache hat einen: ich bin der Antichrist...“. Auf Strauss' Skizzenbuch-Innendeckel „Tr 23“ steht 1910 „Rosenkavalier + Alpensinfonie“. Im

Skizzenbuch „Tr 17“ („Elektra“-Zeit mit -Themen) finden wir „aufsteigend“ & „Ländler auf der Alm“, in „Tr 19“ (Skizzen „Elektra“-„Ägypt. Helena“) „Oberpfälzer Dreher“ &



der Feuersee der Hölle („gehenna“) - das Reich des Antichristen...

„Fröhliche Ernte / Bauerntanz“ - alles (stets mit Bleistift geschriebene) Skizzen zur „Alpensinfonie“. Es sollte lange dauern von der „Murnau-Tour“ (s.o.) über die



der alte Strauss lächelt - „Richard Strauss“-Gemälde von Willi Damian (1900-1969) - der alte R.Str.

„Künstlertragödie“-Pläne (s.o.) und „Antichrist“-Konzeptionen (s.o.), bis das Werk „Eine Alpensinfonie“ fertig war. Erst am 28. Oktober 1915 dirigiert Strauss die Uraufführung seiner zwar von „Pharisäern & Schriftgelehrten“ (Musikwissenschaftlern) umstrittensten, aber für mich schönsten Tondichtung in der Berliner Philharmonie...

Künstlertragödie(n)

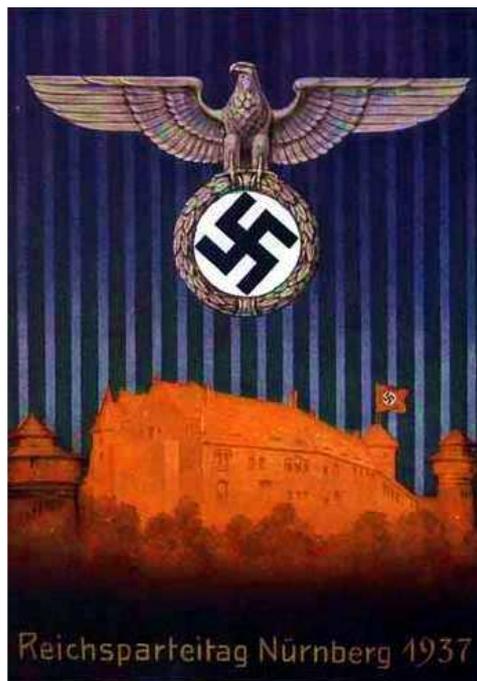
Lydia Welti-Escher wurde am 10. Juli 1858 in Enge bei Zürich geboren und starb am 12. Dezember 1891 in Champel bei Genf; sie war eine Zür(i)cher Patrizierin, Mäzenin und

Gründerin einer Kunststiftung. Geboren als Tochter des Eisenbahnpioniers Alfred Escher wuchs sie in der Villa „BelVoir“ bei Zürich auf und verkehrte als junge Frau in



laut Luther der Antichrist...

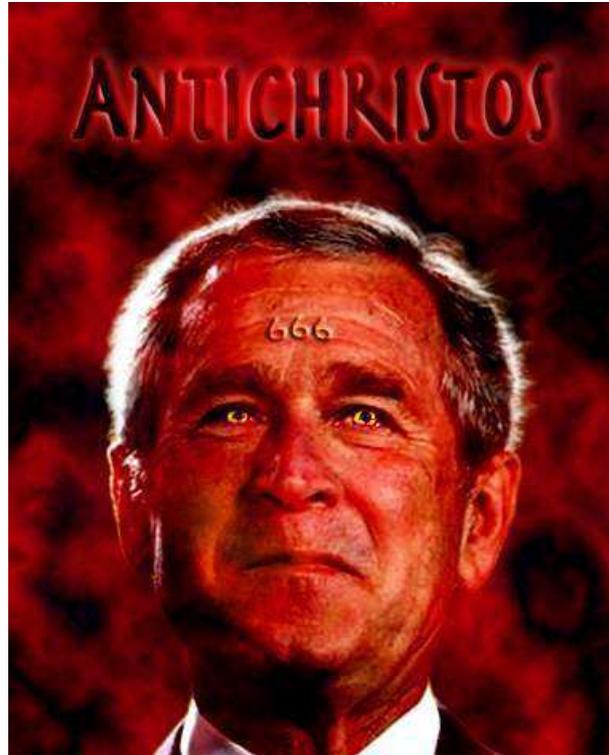
Künstlerinnenkreisen, wo sich ihr Horizont dem Klassischen-&-Schönen zuwandte. Ihre Jugendfreundin war die Malerin L(o)uise Breslau. Im „Haus Belvoir“ weilte häufig der



der Antichrist hat viele Gesichter

Dichter Gottfried Keller zu Besuch, der für die junge Frau ein väterlicher Freund war. Am 4. Januar 1883 heiratete Lydia Escher Friedrich-Emil Welti, den Sohn des damals mächtigsten Bundesrates Emil Welti, der in der Versicherungsbranche Karriere machte. Lydia Welti-Escher und ihr Ehemann wirkten als Mäzene für den Maler Karl Stauffer(-Bern) und ermöglichten ihm die Arbeit in Italien. Welti-Escher löste dann einen Gesellschaftsskandal aus, indem sie mit dem Maler bei einem Aufenthalt in Florenz eine Liaison einging, der Stauffer ins Gefängnis und sie selber ins Irrenhaus brachte. Die Schweizer Gesandtschaft in Rom hatte dabei unter den Einflüsterungen des Bundesrats-Vaters - des Vaters von Lydias Ehemann - hinter den Kulissen die Fäden gezogen. Einer angekündigten Internierung in der

psychiatrischen Klinik Königsfelden im Kanton Aargau widersetzte sie sich allerdings. Nach der Rückkehr in die Schweiz setzte sie die Scheidung von ihrem Mann durch, die am 7. Juni 1890 ausgesprochen wurde, und begab sich zuerst nach Deutschland, dann ließ sie sich in einem Schößchen in Champel bei Genf nieder. Am 12. Dezember 1891 beendete Lydia



der Antichrist als Hure - der Antichrist heute...?

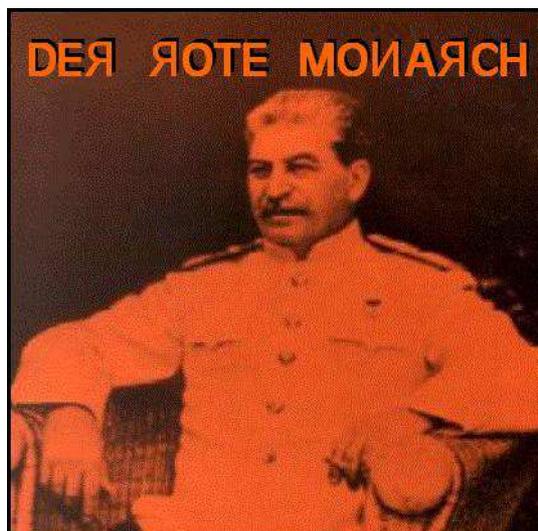
Escher ihr Leben, indem sie in ihrer Villa den Gashahn öffnete. Mit dem ihr nach der Scheidung verbliebenen beträchtlichen Vermögen - es handelte sich um die Villa Belvoir



FNs Grab an der Dorfkirche zu Röcken

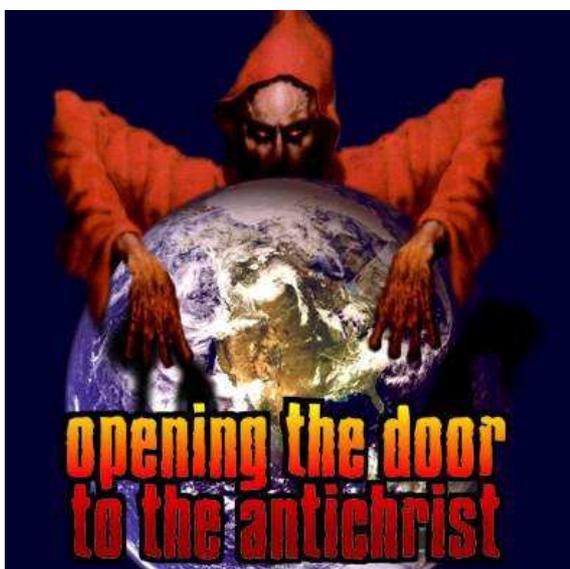
samt Umschwung und Wertschriften im Gesamtwert von damals nominell 4.000.000 Fr. - gründete Lydia Welti-Escher eine Stiftung. Diese erhielt, nachdem die Stifterin zuerst an ihren Familiennamen gedacht hatte, als neutralere Ersatzlösung den Namen „Gottfried

Keller“-Stiftung“. Die Verwaltung lag beim Schweizerischen Bundesrat. Am 6. Juni 1890 erwuchs der Gründung Gesetzeskraft. Lydia Escher wollte damit ein patriotisches Werk vollbringen, wie der von ihrem Vater Alfred Escher initiierte Gotthardtunnel eines war. Die



der Antichrist?

Gottfried-Keller-Stiftung hätte nach dem ursprünglichen Willen der Stifterin die „...Selbständigmachung des weiblichen Geschlechtes - wenigstens auf dem Gebiete des Kunstgewerbes...“ fördern sollen (- Zitat: Lydia Welti-Escher nach Wottreng, S. 164). Dieser Zweck wurde auf Drängen ihres (geschiedenen) Ehemannes nicht in die Gründungsurkunde



Werbung des Antichristen - wird der Antichrist auch als Mensch wie Jesus geboren?

übernommen und in einen Begleitbrief abgedrängt. Die Gottfried-Keller-Stiftung entwickelte sich zwar zu einer bedeutenden Sammlungsinstitution für Kunst, dem feministischen Anliegen der Gründerin wurde aber nicht entsprochen. Lydia Welti-Escher ist eine herausragende Frauengestalt der „Belle Epoque“ in der Schweiz. Ihr Verdienst liegt zum Einen darin, daß sie als Patrizierin durch ihre Liaison mit einem Künstler - zu der sie offen stand - enge gesellschaftliche und moralische Normen eines Daseins als Patrizierin sprengte; zum Andern liegt ein historisches Verdienst in der Gründung einer Schweizer Kunststiftung von nationaler Bedeutung. - - Karl Stauffer-Bern wurde am 2. September 1857 in

Trubschachen geboren und starb am 24. Januar 1891 in Florenz; er war ein Schweizer Maler, Radierer und Bildhauer. Er studierte in München, wirkte in Berlin als Porträtmaler und



Karl Stauffer (Selbstbildnis) - Strauss beim Komponieren

wandte sich dann dem Kupferstich und der Radierkunst zu. Als Lehrer unterrichtete er u.A. Käthe Kollwitz und Hedwig Weiß. 1888 ging er nach Rom, um die Bildhauerei zu erlernen, begleitet von Lydia Escher, der Tochter des „Eisenbahnkönigs“ Alfred Escher und Schwiegertochter des Bundesrates Emil Welti. Gegen die ehebrecherische Liebesbeziehung



links: „Die Sonne verfinstert sich“... - rechts: Strauss „jagt“ in der „Alpensinfonie“ die 1. Trompete bis zum d’’, um das Leuchten des Gletschereises in der Sonne zu zeigen...

intervenierten der schweizerische Gesandte und die Landesregierung. Lydia kam in ein Irrenhaus, Karl ins Gefängnis. Nach seiner Entlassung beging er Suizid durch eine Überdosis Medikamente, und ein Jahr später nahm mit Hilfe des Gashahns auch sie sich das Leben. Der Dramatiker Herbert Meier verarbeitet die historische Figur des Malers in seinem Theaterstück

„Stauffer-Bern“ (Uraufführung 1974); Richard Strauss wandelte seine „Künstlertragödie“ zur „Alpensinfonie“...

„10 gold'ne Regeln - jedem Kapellmeister in's Stammbuch geschrieben“

Nach einer Münch'ner Aufführung - mit Hans Knappertsbusch am Dirigentenpult - seiner Oper „Intermezzo“ (- s. „VCV(W)-P-3-42-029“ -) schrieb Strauss die „Zehn Gebote des



Dirigenten“; hier die 8 Wichtigsten: „... - Du sollst bei'm Dirigieren nicht schwitzen; nur das Publikum soll warm werden

- Du sollst bei'm Dirigieren nie aufmunternd das Blech anschauen, außer mit einem kurzen Blick, um einen wichtigen Einsatz zu geben

- Du sollst bei'm Dirigieren nie Hörner & Holzbläser aus dem Auge lassen; wenn Du sie überhaupt hörst, sind sie schon zu stark

- Du sollst bei'm Dirigieren das Blech nochmals um 2 Grade abdämpfen, wenn Du glaubst, es blase noch nicht stark genug

- Du sollst bei'm Dirigieren beachten, daß es nicht genügt, wenn Du jedes Wort der Sängerin bzw. des Sängers, das Du auswendig weißt, selber hörst: das Publikum muß folgen können; versteht es keinen Text, so schläft es

- Du sollst bei'm Dirigieren Sängerinnen & Sänger so begleiten, daß sie ohne Anstrengung singen können

- Du sollst bei'm Dirigieren, wenn Du glaubst, das äußerste Prestissimo erreicht zu haben, das Tempo noch-einmal-so-schnell nehmen [- 20 Jahre später verbessert der Meister: „...das Tempo nur halb-so-schnell nehmen...“!]

- Du sollst bei'm Dirigieren daran denken, daß Du nicht zu Deinem Vergnügen, sondern zur Freude Deiner Zuhörer musizierst...“.

Also sprach Richard Strauss.

„Alpensinfonie“-Anekdoten

- Ein Thema der „Alpensinfonie“ ähnelt einer Melodie aus einem Violinkonzert von Max Bruch. Der Komponist Hans Pfitzner, der Strauss (in Gegenseitigkeit) nicht leiden konnte, bei'm ersten Hören: „Da haben Sie sich wohl bei'm Bergsteigen einen Bruch geholt?“.

- Auf einer Probe fiel während der „Gewitter-Szene“ einem Geiger lautstark der Bogen herunter. Ein Kollege, der das Geräusch bemerkte: „Jetzt hat Strauss sein'n Regenschirm verlor'n!“...

- Ein begeisterter Hörer zum skeptischen Komponisten: „Die eine Stelle geht mir besonders unter die Haut! Was haben Sie, Meister, damit ausdrücken wollen?“. Strauss, unwirsch über die für ihn unsinnige Frage: „Das ist der Moment, wo dem Alpenhotelgast am Urlaubsende die Schlußrechnung vorgelegt wird!“.

- „...wie die Kuh, die Milch gibt...“: „Ausklang“ & „Nacht“ - -

Von („)Nacht(“) zu („)Nacht(“) – von der Nacht des (scheinbaren) Nichtseins zur Nacht des (scheinbaren) Nicht(mehr)seins geht unser Leben wie Strauss' „Alpensinfonie/Antichrist“-Sonne: auf & ab. Mit herzlichem Gruß verabschiedet sich, Sie zum „Vorläufer des Antichristen“ („Also sprach...“) zum nächsten Mal einladend, Ihr



Wolf-G. Leidel